



Germanica

37 | 2005

**Beauté et laideur dans la littérature, la philosophie et
l'art allemand et autrichien au XX^e siècle**

Cinéma et horreur chez Siegfried Kracauer

Horror und Film bei Siegfried Kracauer

Olivier Agard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/446>

DOI : 10.4000/germanica.446

ISSN : 2107-0784

Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005

Pagination : 107-120

ISBN : 2-913857-16-7

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Olivier Agard, « Cinéma et horreur chez Siegfried Kracauer », *Germanica* [En ligne], 37 | 2005, mis en ligne le 07 janvier 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/446> ; DOI : 10.4000/germanica.446

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Cinéma et horreur chez Siegfried Kracauer

Horror und Film bei Siegfried Kracauer

Olivier Agard

- ¹ À plusieurs reprises, Siegfried Kracauer insiste, dans ses écrits sur le cinéma, sur le rapport qu'entretient celui-ci à l'horreur. Exposée dans la *Théorie du film* de 1960¹, cette idée est présente chez lui dès les années 1930, ainsi que dans son premier livre sur le cinéma, rédigé à Marseille en 1940/41, mais resté inachevé et non publié, et qui constitue une première version de cette théorie (version qui se trouve aux archives de Marbach). En vertu de cette affinité du cinéma avec l'horreur, Kracauer va jusqu'à considérer qu'au cinéma, l'horreur est un genre « honorable ». Il y a évidemment un élément de provocation dans cette affirmation, puisque ce genre semble renvoyer à ce qu'il y a de moins noble dans le cinéma : sa fonction de décharge pulsionnelle et de réceptacle de fantasmes², qui en fait l'héritier de toute une tradition de spectacle macabre, culminant dans le théâtre du grand-guignol. Cette provocation ne saurait cependant étonner de la part d'un auteur qui avait déjà témoigné de son intérêt pour les « mauvais genres » en consacrant au milieu des années 1920 une longue étude au roman policier³. À l'appui de cette thèse d'une affinité du cinéma et de l'horreur, il est frappant de constater que – de fait – bon nombre de grands maîtres du cinéma ont apporté leur pierre à ce genre : Murnau (*Nosferatu*), Dreyer (*Vampyr*), Hitchcock (*Les Oiseaux* ou *Psychose*, ancêtre du *slasher movie*), Kubrick (*Shining*). La liste s'allonge quand on prend en compte les cinéastes qui, s'ils n'ont pas réalisé de film d'horreur à proprement parler, ont volontiers introduit des éléments horribles dans leur cinéma : Bunuel (*Un chien andalou* ou *Los Olvidados*, évoqué dans la *Théorie du Film*), Fritz Lang. Toujours à l'appui de la thèse de Kracauer, celle d'une affinité entre cinéma et horreur, il est notable que beaucoup de films d'horreur ou de films horribles ont une dimension auto-référentielle et développent une réflexion sur le médium cinématographique et sur le pouvoir de l'image : cela vaut aussi bien pour des classiques du genre (*Le Voyeur* de Michael Powell) que pour des productions qui relèvent de la série B (la trilogie *Scream* de Wes Craven). Le cinéma doit un grand nombre de ses

conquêtes formelles à ce type de film, si bien qu'on pourrait dire avec Julia Kristeva que le « film par excellence » est un film d'horreur⁴. En Allemagne, c'est grâce à des films qui comportent une forte dimension horrifique que le cinéma a acquis une crédibilité artistique à la fin de la Première Guerre mondiale, avec en particulier *Le Cabinet du docteur Caligari*, de Robert Wiene, à telle enseigne que le cinéma allemand fut dans les années 1920 associé à l'étranger (et en particulier en France) au « caligarisme », c'est-à-dire un goût prononcé pour les sujets sombres et morbides (goût censé – pour ses détracteurs – témoigner de la décadence de la société allemande). Il n'est donc guère étonnant de voir Kracauer, qui avait été dans les années 1920 un cinéphile assidu ainsi qu'un des inventeurs de la critique de cinéma en Allemagne, établir cette connexion entre cinéma et horreur. Partant de ce constat, sa réflexion se déploie cependant sur deux axes complémentaires : dans les années 1930-40, il tend à faire une lecture socio-historique de l'horreur au cinéma, à s'interroger sur ce qu'elle révèle de la société allemande (ou américaine). Dans la *Théorie du Film*, son approche relève plus de l'histoire de l'art et d'une théorie médiologique : il s'efforce de justifier cette affinité à la lumière d'une réflexion sur la nature même du medium cinématographique. Dans les deux cas, toutefois, l'analyse est étroitement liée à toute une théorie de la modernité.

Sociologie de l'horreur filmique

- 2 Kracauer ne donne pas de l'horreur au cinéma une définition très précise. Il la caractérise à partir du récepteur : l'horreur fait partie des phénomènes qui excèdent et abolissent la conscience, la mettent en état de choc⁵, phénomènes que, pour des raisons que l'on verra plus loin, le cinéma serait particulièrement apte à représenter. Dans *De Caligari à Hitler*, ce livre de commande paru en 1947 pour lequel Kracauer a dû renoncer – provisoirement – à son projet initial d'une théorie et d'une histoire du cinéma, Kracauer analyse des films dont beaucoup comportent des éléments horribles.
- 3 Il n'est pas possible d'entrer ici dans les détails de la méthode employée par Kracauer dans cet ouvrage à la fois classique et contesté : on a souvent reproché à Kracauer de postuler l'existence d'une sorte d'âme nationale ou de sombrer dans la « théorie du reflet » et sa lecture de certains films, à commencer par celle du *Cabinet du docteur Caligari* a été remise en cause, ainsi que la rigidité et le systématisme de sa grille d'analyse. Mais en dépit de ses faiblesses, souvent dues à une volonté de s'adapter à un large public, le livre de Kracauer présente l'intérêt de combiner une analyse psycho-historique – qui n'est pas sans évoquer d'autres tentatives d'appliquer la psychanalyse à l'histoire (l'« École de Francfort », la psycho-histoire de Norbert Elias) –, et une méthode iconographique issue de Warburg et Panofsky, qui met en relation les formes et les contenus artistiques avec des mentalités, mais en partant du détail, en pratiquant ce que Carlo Ginzburg a désigné comme le « paradigme indiciaire⁶ » (Kracauer est à l'époque en relation avec Panofsky, et dans sa préface à la correspondance entre Kracauer et Panofsky, Volker Breidecker montre bien les affinités de Kracauer avec la tradition warburgienne⁷).
- 4 Dans *De Caligari à Hitler*, les éléments d'horreur des films de la période 1919-1933 sont donc analysés dans le cadre d'une interrogation sur les mentalités. Le climat de peur et d'angoisse, qui marque beaucoup de films de la période, est mis en relation avec le traumatisme vécu par les classes moyenne au lendemain de la Première Guerre mondiale, lorsque le monde hiérarchisé de l'avant-guerre s'est effondré. Les films de l'époque

traduisent selon Kracauer une « inquiétude psychologique⁸ » qui se manifeste par une oscillation permanente entre l'angoisse du chaos et le besoin d'ordre et d'autorité. Ce diagnostic assez schématique ne doit pas faire oublier que Kracauer est lui-même issu de ce monde de la classe moyenne en mutation, dont il connaît bien les représentations, qu'il avait explorées en 1929-1930 dans sa brillante étude sur *Les Employés*⁹. Dans les meilleurs passages de *Caligari*, par exemple dans l'analyse du film de Karl Grune *La Rue* [*Die Strasse*, 1923], qui raconte l'histoire d'un brave petit-bourgeois quittant un jour – en quête d'aventures – la douce chaleur du foyer pour affronter le monde de la rue, Kracauer dresse un psychogramme saisissant des classes moyennes -urbaines dont l'intérêt documentaire ne peut être nié : ce film témoigne pour Kracauer de l'ambivalence de l'attitude de la classe moyenne – et plus généralement de la société allemande dont elle est l'épicentre – face à la modernité urbaine, qui – de fait – suscitait des débats politiques et culturels extrêmement vifs¹⁰. Dans le film, la ville apparaît sous un double visage : elle est au début la promesse d'une expérience nouvelle, qui pourrait permettre de surmonter la « perte des idéaux », des « concepts sacro-saints » (j'emprunte ces dernières expressions à la première théorie du film, dont un passage est consacré à ce film que Kracauer a très souvent analysé), de renouer avec la vie. Mais cette promesse est déçue : « jungle peuplée de pulsions incontrôlables¹¹ » et impossibles à maîtriser, la rue est pour le « philistin rebelle », qui finira par réintégrer piteusement son foyer, un lieu de perdition. Dans les propres textes de Kracauer, la ville apparaissait également comme un espace foncièrement ambivalent, à la fois lieu d'aliénation et de mélancolie, et site où s'invente une nouvelle culture. Dans leur ensemble, les textes de ville de Kracauer étaient à l'opposé de la morale véhiculée par *La Rue* et faisaient l'éloge de la mobilité urbaine.

- 5 Au-delà de ce climat général d'inquiétude, Kracauer se focalise sur certains motifs horribles, dont il tente d'expliquer la séduction par des facteurs sociologiques. Et c'est sans doute là qu'il est le plus mécaniste et le plus contestable : ainsi, le thème récurrent du dédoublement de la personnalité s'expliquerait par le fait que ces classes urbaines étaient dans une position ambiguë, au croisement de deux systèmes de valeur, l'un démocratique (voire socialiste) et l'autre qualifié par Kracauer de « bourgeois », mais en fait imprégné de valeurs aristocratiques. Quant à l'omniprésence des tyrans imaginaires (*Caligari*, *Mabuse*, *Nosferatu*) elle renverrait aux prédispositions autoritaires de la classe moyenne.
- 6 Au lendemain de la guerre, Kracauer applique cette grille de lecture au cinéma américain, dans un article paru dans la revue *Commentary* à la fin des années 1940¹². Kracauer analyse toute une série de films qui comportent des scènes choquantes et traumatisantes, films d'horreur (*Shock* d'Alfred L. Werker), *Thrillers* (*L'Ombre d'un doute*, *La Maison du docteur Edwardes*, *Soupçons* d'Hitchcock), drames (*Rome, ville ouverte*, évoqué à titre de comparaison pour la scène de torture du résistant communiste), films « noirs » (*Quelque part dans la nuit*, de Mankiewicz, *Le Criminel*, de Welles). Transposant ses analyses de *De Caligari à Hitler* à la société américaine, et s'inquiétant de la multiplication des scènes de sadisme, Kracauer en déduit l'existence d'une peur collective qui induit une prédisposition émotionnelle au fascisme dans de larges secteurs de la population, bien au-delà du petit cercle des fascistes militants¹³. L'analyse peut évidemment paraître impressionniste et peu étayée, et Kracauer n'a pas de son objet cette connaissance intime qui faisait la saveur des *Employés*, mais son regard n'est pas dépourvu d'une certaine clairvoyance, quand on prend en considération que la guerre froide commence à peine et que le sénateur Joseph McCarthy ne lancera sa campagne qu'en 1950. L'analyse que Kracauer ébauche dans ce

texte est souvent faite par les historiens à propos du cinéma fantastique et horrifique des années 1950 : il est courant de mettre en relation le climat paranoïaque de ces films qui mettent en scène l'invasion de l'Amérique par des monstres ou des extra-terrestres avec le contexte de la guerre froide¹⁴.

- 7 Si l'horreur au cinéma est perçue par Kracauer comme un symptôme sociologique, il reste à expliquer les affinités entre le cinéma et l'horreur. Un élément de réponse est que les films, parce qu'ils sont toujours l'œuvre d'un collectif et s'adressent à un large public, sont révélateurs de structures psycho-sociales profondes : c'est ainsi que Kracauer justifie le rôle éminent que le cinéma peut jouer dans une herméneutique culturelle. Kracauer rejoint ici certaines idées de la tradition warburgienne, même s'il les infléchit dans un sens plus psychologique : dans son essai sur le cinéma¹⁵, Panofsky compare le film à une cathédrale gothique, parce que tous deux sont une création collective (c'est ce qui justifie qu'on puisse construire une homologie entre la configuration spatiale des cathédrales et l'organisation du savoir à la même époque, comme Panofsky le fera quelques années plus tard, en expliquant qu'elles renvoient toutes deux à une structure mentale identique¹⁶). Il faut cependant se demander pourquoi il se fait que le cinéma est tout particulièrement efficace et compétent dans la représentation de la peur et de l'angoisse. C'est à cette question que Kracauer tente de répondre dans la *Théorie du film*.

Le cinéma, médium de l'horreur moderne

- 8 Pour comprendre le projet de la *Théorie du film* et sortir du malentendu persistant qui voit dans cet ouvrage un plaidoyer pour un réalisme naturaliste, il faut partir du dernier chapitre de l'ouvrage, qui tenait particulièrement à cœur à Kracauer, et dans lequel il s'efforce de montrer que le cinéma est par excellence le langage de la modernité. Dans sa présentation de celle-ci, Kracauer insiste dans la *Théorie du film* sur deux aspects concomitants : la contingence du monde désenchanté, et la place prise par l'esprit d'abstraction. Non seulement il n'y a plus d'« idéologie », de grand récit qui donne sa cohérence à la réalité, mais nous n'avons pas de contact direct, physique avec elle, du fait du règne de la technique. Certes, Kracauer part au début du livre des qualités intrinsèques et spécifiques du cinéma, dans une démarche qui rappelle celle de Lessing pour la sculpture, la peinture et la poésie dans le *Laocoon* : chaque médium a pour Kracauer ses spécificités et ses potentialités expressives à l'aune desquelles on peut juger de ce qui est conforme au médium ou ne l'est pas. Après avoir inventorié les motifs intrinsèquement « filmiques » et avoir défini (non sans un certain arbitraire) l'usage légitime de chaque élément particulier du langage cinématographique, Kracauer en vient à ce qui est l'objet réel du livre : les liens entre cinéma et modernité. La démarche de Kracauer est à certains égards celle d'une critique de la culture au sens de Cassirer, c'est-à-dire une tentative d'extraire des contenus culturels un langage révélateur d'un mode d'appropriation du monde¹⁷. Ce projet était particulièrement apparent dans la première théorie du film : Kracauer y souligne – à la suite de Panofsky – le lien entre le cinéma et une vision « matérialiste » du monde, et met par exemple en rapport l'esthétique du choc et la physique quantique. À travers le cinéma, Kracauer tente d'esquisser les contours d'une rupture anthropologique, en opposant (de manière sans doute un peu schématique) l'homme du cinéma avec ses perspectives multiples, et « l'homme du plan panoramique » [« Mensch der Totale »]. Si en effet pour Panofsky, la perspective est liée à l'humanisme de la Renaissance, pour Kracauer, le cinéma, en rompant avec la perspective, marque la

fin de l'« anthropocentrisme » et dénote un autre rapport à la réalité, qui nous la rend présente en tant que « matière ». Ces idées se retrouvent dans la *Théorie du film*, par exemple lorsque Kracauer explique que la photographie moderne a relativisé les conceptions et perspectives qui constituaient le cadre de notre perception, en ce qu'elle a permis de multiplier les points de vue et de dynamiser notre regard¹⁸.

- 9 Panofsky, citant Cassirer, parlait de la perspective comme d'« une de ces « formes symboliques » grâce auxquelles « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui¹⁹ ». Mais pour Kracauer, ce que donne à voir le cinéma, ce sont des éléments concrets qui ne sont plus ancrés dans un arrière-plan intelligible. Le cinéma est le médium d'un âge post-idéaliste. Pour Kracauer, l'image de cinéma n'est plus inscrite dans une intentionnalité collective. Elle n'est plus symbolique, car l'utilisation de symboles suppose une normativité commune, qui – précisément – n'est plus donnée. Toute tentative de plaquer des symboles sur l'image de cinéma la dénature, et Kracauer critique l'usage excessif du symbole (visuel, mais aussi sonore et musical) dans le cinéma soviétique, un cinéma qu'il avait pourtant beaucoup défendu sous la République de Weimar.
- 10 Sans entrer dans le détail, on peut dire ici que Kracauer justifie le caractère post-symbolique de l'image cinématographique ou photographique par son caractère analogique : son point de départ est en effet que toute image photographique comporte un élément de trace impersonnelle. Kracauer est sur ce point très précis en accord avec bien des théoriciens ultérieurs de l'image analogique, comme Roland Barthes (pour qui « la photo est littéralement une émanation du référent²⁰ », ce qui fait que « dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là²¹ »), ou Jean-Marie Schaeffer (pour qui « l'art photographique court-circuite toute herméneutique symbolique²² »). Cet élément de trace réelle entre cependant en conflit avec la volonté de composition, et Kracauer est conduit à distinguer deux tendances en concurrence, la tendance « Lumière » (réaliste) et la tendance « Méliès » (onirique-fantastique). Ce qui distingue cependant la photographie et le cinéma de tous les types d'images qui les ont précédé, c'est bien leur noyau non-intentionnel, même si celui-ci n'apparaît jamais sous une forme pure. C'est pourquoi la photographie et le cinéma ont comme médias une affinité particulière avec l'aléatoire, le contingent, le singulier. Kracauer construit ici une analogie avec le roman moderne, tel que le présente Erich Auerbach dans *Mimesis*²³. Le cinéma et le roman moderne partagent le même goût pour l'association libre, la plurivocité et l'indétermination. Un autre point commun est l'éclatement de la perspective, l'absence d'un point de vue unifiant. Le cinéma offre la chance d'un nouveau regard, plus mobile et neutre sur les choses : il permet un accès à cette strate que Kracauer appelle la « réalité physique » (« strate fondamentale », ou *Grundschrift* dans la première théorie du film). Le cinéma est le médium moderne par excellence, parce que seul l'œil froid de l'objectif peut rendre compte d'un monde sans repères normatifs. Le cinéma est la seule mémoire possible d'un temps sans mémoire. Lui-même aléatoire, dynamique, fragmenté, dénué de perspective centrale, il est naturellement le miroir d'un univers décentré, fragmentaire et livré à la contingence. Art de la surface, il est le médium d'un monde qui n'est plus que surface (même si cette surface se dérobe à nous).
- 11 Dans la définition que donne Kracauer de la modernité, il y a incontestablement une dimension de *Kulturkritik*, mais en même temps, il n'y a plus pour lui de retour en arrière. Cette modernité sans attaches est un horizon indépassable. Kracauer infléchit donc l'humanisme sceptique de Warburg, Panofsky ou Cassirer qui déploraient la disparition de

l'espace symbolique et y voyaient un aspect de la barbarie moderne²⁴. De la *Théorie du Film* se dégage un rapport beaucoup plus affirmatif que nostalgique à l'anomie contemporaine.

- 12 Ce que le cinéma donne à voir, ce sont les multiples visages de l'anomie, les figures mélancoliques et angoissantes de la modernité que Kracauer évoque dans ses propres textes des années 1920 et 30 sur la ville : l'espace urbain et ses grandes trouées, les avenues et les rues, les gares, les ports, les foules, l'ennui et la tristesse de la métropole et des banlieues. La sélection de photographies opérée par Kracauer pour illustrer son ouvrage est à cet égard éclairante : elle comporte une photographie d'Atget qui montre une rue déserte, ainsi qu'une vue – tirée de *Housing problems* (un classique du film documentaire de Elton et Antsey) – sur des taudis misérables. Le cinéma néoréaliste, qui correspond assez bien à l'idée du cinéma que Kracauer défend dans la *Théorie du film*, avait une prédilection certaine pour tous ces « non-lieux » urbains chers à Kracauer (ces endroits de passage et de transition « qui ne sont pas des sites » [« Orte die keine Stätte sind »]²⁵), ainsi que le rappelle Gilles Deleuze : « Dans la ville en démolition ou en reconstruction, le néo-réalisme fait proliférer les espaces quelconques, cancer urbain, tissu dédifférencié, terrains vagues, qui s'opposent aux espaces déterminés de l'ancien réalisme²⁶ ». Jeanne-Marie Clerc oppose à cet égard le néoréalisme italien au réalisme français, attaché au pittoresque et à la couleur locale : ce que les Italiens restituent, ce sont « les temps morts de la vie, du moins une accumulation de temps vides dans lesquels se dilue l'événement qui, de ce fait, perd tout caractère anecdotique²⁷. »
- 13 En tant que produit de la modernité, l'image de cinéma, dans son impersonnalité désenchantée, a par elle-même un caractère à la fois mélancolique et effrayant, parce que devant la caméra, ce qui est le plus familier paraît soudainement étranger. Kracauer se réfère à un passage de la *Recherche du temps perdu* où le narrateur proustien fait le même constat. Apercevant furtivement sa grand-mère en entrant dans une pièce, il la voit le temps d'un instant telle qu'elle est, sous son aspect « d'image-espace », dépouillée de toute aura affective et telle que la capterait une photographie : « Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie²⁸ ». Or ce que montre cette photographie est un « fantôme » marqué par la maladie : le narrateur est brutalement confronté à une triste réalité que le regard ordinaire et quotidien ne perçoit pas, celle du déclin d'une personne aimée.
- 14 L'horreur est une composante de cette réalité qui se donne à voir au cinéma, une horreur qui est en partie aussi le produit de cette modernité technique. Le rapport de l'art moderne à l'horreur a souvent été mis en évidence : pour Jean Clair, une grande partie de l'art du XX^e siècle est marqué par le « masque de Méduse » qui apparaît comme « l'élément d'un dispositif général de fascination mortifère²⁹ » (on verra plus loin l'usage que fait Kracauer de cette image de la méduse antique). Or le cinéma est selon Kracauer sans concurrence quand il s'agit de montrer l'horreur nue, comme il le précise à Hans-Robert Jauß³⁰. Dans la *Théorie du film*, Kracauer note à propos du documentaire – déjà évoqué : *Housing Problems* : « Il semble que la souffrance humaine exige un reportage impersonnel³¹ » (ce regard étant – comme on vient de l'expliquer – celui de l'image cinématographique).
- 15 Au XX^e siècle, cette modernité technique, à laquelle les médias photographiques sont étroitement liés, s'est retournée en barbarie effrayante. C'est la raison pour laquelle Kracauer tenait beaucoup à ce que sa *Théorie du film* soit agrémentée de certains plans particulièrement horribles³², manifestement gravés dans sa mémoire : il souhaitait notamment avoir un plan très précis du *Sang des bêtes* de Franju (ce célèbre documentaire

sur les abattoirs de La Villette) montrant un empilement ordonné de têtes de veaux, qu'il décrit longuement dans un passage de la *Théorie du film* : « Des flaques de sang s'épandent sur le sol, tandis que des chevaux et des vaches sont méthodiquement désossés : une scie démembre des corps d'animaux encore pleins d'une vie chaude ; puis il y a cette insondable image des têtes de veaux disposées en rangées – une sorte d'arrangement rustique, qui respire la paix d'un ornement géométrique³³ ». On a pu penser que c'était pour Kracauer une façon d'évoquer la *Shoah* : en fait une lecture attentive montre que ce sont pour lui bien deux réalités différentes³⁴ (et Franju ne semble par ailleurs pas avoir voulu suggérer un tel lien). Cependant, à l'image de toute une série de penseurs critiques envers la civilisation technique moderne (Adorno et Horkheimer), Kracauer semble penser que le sort fait aux bêtes dans la société moderne est révélateur de l'imbrication de la culture et de la barbarie. Dans *La Mécanisation au pouvoir* – un livre que Kracauer connaissait – Siegfried Giedion fait des abattoirs industriels de Chicago un maillon essentiel de l'histoire anonyme du xx^e siècle : ils témoignent selon lui de cette indifférence à la mort qui a rendu possible l'extermination de populations entières³⁵. Le sujet de la *Théorie du film* est donc bien – comme l'indique Heide Schlüpmann – le film après Auschwitz³⁶, et le point de vue de Kracauer est sans doute dirigé aussi contre l'iconophobie d'Adorno (dont il avait été très proche dans les années 1920, avant d'entretenir avec lui une relation très conflictuelle), en particulier quand il s'agit de représenter l'Holocauste. Kracauer insistait pour sa part depuis longtemps sur la nécessité de documenter l'horreur. Il soulignait déjà dans la critique du film de Pabst *Quatre de l'infanterie* que ce film était animé par « l'exigence d'une représentation fidèle de l'horreur³⁷ ». Dans la *Théorie du film*, il se réfère à un des premiers films montrant l'horreur des camps : *La Dernière marche* (1948), tourné à Auschwitz même par une rescapée (Wanda Jakubowska).

- 16 Cette face horrible de la modernité, Kracauer lui donne métaphoriquement le visage de la méduse antique, visage qui, comme le note Jean Clair, réapparaît d'entre les morts dans tous les « moments de trouble, d'inquiétude, de désarroi³⁸ ». Le cinéma serait ainsi comparable au bouclier qu'utilise Persée pour affronter la méduse : grâce à ce bouclier miroir qui lui évite de regarder directement la méduse, Persée parvient à couper la tête du monstre. Kracauer rejoint ainsi une très ancienne tradition iconographique. Dans son livre sur les ancêtres du cinéma, Laurent Mannoni, lorsqu'il évoque le fantascopie ou fantasmagorie, qui consistait, à la fin du xviii^e siècle, à projeter une image donnant l'impression d'être en mouvement et de s'avancer vers le public, rappelle qu'un des premiers « films » réalisés selon cette technique était la tête de la méduse, dont les yeux et la langue bougeaient, pour la plus grande frayeur du public³⁹. Ce mythe implique aussi l'idée de la décapitation, et Kracauer note dans la *Théorie du film* qu'un des tous premiers films réalisés reconstituait la décapitation de Mary Stuart⁴⁰. La tête coupée était également un motif du grand-guignol et de la paralittérature⁴¹.
- 17 Kracauer précise cependant que le cinéma ne permet pas de vaincre l'horreur. Il permet simplement de la voir en face sans être submergé par des affects. Le cinéma montre l'horreur telle qu'elle est, ne recule pas devant l'horreur, mais pas pour le plaisir de choquer : il transforme le spectateur en « observateur conscient⁴² ». Réfléchissant dans les années 1920 sur un film d'actualité qui montrait le crash d'un avion et la mort de l'aviateur, Kracauer réprouvait la représentation obscène de la mort et de la violence pour elle-même⁴³. Le cinéma doit être pour lui l'instrument d'une connaissance sensible et – le cas échéant – critique, de la réalité. Kracauer trouve une illustration de sa théorie

dans deux films de Georges Franju : *Le Sang des bêtes*, déjà évoqué, et *Hôtel des Invalides*. Dans ces deux films, Franju montre des réalités horribles, mais sans jamais tomber dans la sentimentalité ou la surenchère complaisante, car il s'agit aussi de démystifier les discours qui légitiment cette violence. C'est pourquoi Franju recourt dans *Le Sang des bêtes* à des éléments de distanciation qui créent un malaise, comme le commentaire impassible et chirurgical, ou l'étrange poésie des images. Dans *Hôtel des Invalides*, Franju, sous prétexte d'un documentaire sur le musée de la guerre du palais des Invalides, confronte le spectateur à l'horreur, mais en refusant tout pathos pacifiste. Par toute une série d'éléments subtilement dissonants, il démystifie le discours patriotique et héroïque propagé par le musée et son guide. C'est ainsi que devant la caméra de Franju, « l'armure au lion » de François I^{er} devient un spectacle de cauchemar digne d'un film d'épouvante (ce plan fait partie des images que Kracauer a retenues pour illustrer sa *Théorie du film*). Le cinéma de Franju ouvre le regard sur la barbarie qui sous-tend la culture, une barbarie qui est masquée par les abstractions de la rationalité technique. Cette dimension critique et démystificatrice est présente dans beaucoup de films cités par Kracauer pour leur représentation de l'horreur (*Que viva Mexico* d'Eisenstein, *Arsenal* de Dovjenco, *Rome ville ouverte* de Rossellini). Le cinéma a de façon générale pour Kracauer une dimension d'éveil critique, dans la mesure où il élargit la perception (à l'infiniment petit ou l'infiniment grand), donne accès à de nouveaux points de vue, à des perspectives inédites, non conventionnelles, et confronte le spectateur avec la « réalité physique », ce substrat matériel et universel de la vie, constamment menacé par la mort et la disparition, ce flux de la vie occulté par les grands discours, et auquel nous n'avons pas accès du fait de la domination de l'appropriation scientifique et abstraite du réel.

- 18 Kracauer a de toute évidence une conception très normative du cinéma, ce qui lui fut abondamment reproché. On ne peut que constater l'écart croissant entre le modèle idéal du cinéma tel qu'il devrait être selon la *Théorie du film* (et qui correspond grosso modo au néo-réalisme italien) et le cinéma réellement existant, si bien qu'il est permis de se demander si cette théorie, qui insiste sur le noyau de non-intentionnalité de l'image cinématographique n'est pas liée à un moment historique particulier, celui de la « révolution analogique » de la première moitié du xx^e siècle. On ne saurait désormais plus identifier cinéma, photographie et trace impersonnelle analogique : la numérisation de l'image et donc la possibilité de la manipuler à l'infini (notamment pour représenter des mondes imaginaires) crée un nouveau type d'images cinématographiques, post-analogique ou pseudo-analogique. Pour ce qui concerne plus particulièrement la représentation de l'horreur, l'évolution est plutôt allée vers une banalisation ludique de celle-ci et vers la surenchère grotesque et grand-guignolesque, par exemple dans le genre du film « gore » (né en 1963 avec *Blood Feast* de H. Gordon Lewis aux États-Unis, mais dont l'imagerie a laissé des traces jusque dans les divertissements familiaux).
- 19 On pourrait s'interroger en termes sociologiques sur cette évolution⁴⁴. En ce qu'il permet de la mettre en perspective, le point de vue de Kracauer reste digne d'intérêt. Kracauer a précédé de vingt ans les auteurs qui, sentant venir la fin du siècle analogique, se sont interrogés dans les années 1970 et 1980 sur la spécificité troublante de l'image analogique. Les analyses de Kracauer pourraient également être introduites dans le débat sur la représentation de la *Shoah*, pour sortir de l'opposition figée entre les tenants de l'irreprésentabilité de l'horreur et ceux de sa mise en image spectaculaire.

NOTES

1. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films : Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [Schriften 3], Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1973 (édition initiale : *Theory of Film : The Redemption of physical reality*, New York, 1960).
2. Pour Norbert Elias, le rôle du cinéma s'explique précisément par cette fonction, dans le contexte d'une civilisation des mœurs qui proscriit le plaisir de tuer et de détruire, et qui transforme l'agressivité en simple « plaisir des yeux », cf. Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Pocket, 1996, p. 294.
3. . — S. Kracauer, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1981.
4. Julia Kristeva, *Visions capitales*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 137.
5. . — S. Kracauer, *Theorie des Films*, p. 91-93. Les spécialistes de la question partent en général eux aussi de l'effet sur le spectateur : cf. Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore : Une esthétique du sang*, Paris, Cerf, 1997, p. 17.
6. Carlo Ginzburg, *Mythes, Emblèmes, Traces*, Paris, Flammarion, 1989.
7. Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky, *Briefwechsel 1941-1966*, Berlin, Akad.-Verl., 1996.
8. . — S. Kracauer, *De Caligari à Hitler : Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973 (traduction de *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947), p. 35.
9. Voir par exemple : S. Kracauer, *Les Employés*, Paris, MSH (Philia), 2004 (*Die Angestellten*, Frankfurt/Main, 1930).
10. Jochen Meyer (éd.), *Berlin – Provinz : Literarische Kontroversen um 1930*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1985.
11. . — S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, p. 133 [traduction modifiée].
12. L'idée que la « personnalité autoritaire » présente une structure caractérielle de type sado-masochiste est un lieu commun de toutes les analyses qui tentent d'appliquer la psychanalyse à l'étude de la société voir par exemple : Erich Fromm, « Studien über Autorität und Familie. Sozialpsychologischer Teil », in : *Analytische Sozialpsychologie, Gesamtausgabe*, Bd.1, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1980, p. 139-187.
13. Siegfried Kracauer, « Hollywoods Greuelfilme », *Kleine Schriften zum Film 1932-1961* [Werke 6.3], Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2004, p. 369-378, p. 369. Cette version publiée différant sensiblement du manuscrit de Kracauer, on se réfère plutôt à ce dernier (intitulé « *Freedom from fear : An analysis of popular film trends* », il peut être consulté dans le même volume des *Werke*, p. 479-485).
14. Voir par exemple l'analyse de Jean-Loup Bourget in : Daniel Royot, Jean-Loup Bourget, Jean-Pierre Martin, *Histoire de la culture américaine*, Paris, PUF, 1993, p. 500 (Bourget cite *La Guerre des mondes* ou *l'Invasion des profanateurs de sépultures*).
15. Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », *Trois essais sur le style*, Paris, le Promeneur, 1996, p. 109-145.
16. . — E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scholastique*, Paris, Minuit, 1974.
17. Cf. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome 1 : *Le Langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 18.
18. . — S. Kracauer, *Theorie des Films*, p. 32.
19. Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 78.
20. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 126.
21. Roland Barthes, *Ibid.*, p. 120.

22. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 159.
23. Erich Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1977.
24. Ainsi pour Aby Warburg, la technique avait transformé cet espace symbolique en espace de pensée [« Denkraum »], et enlevé à la relation de l'homme à son environnement toute dimension spirituelle, cf. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 223.
25. Siegfried Kracauer, « Le chemin de fer », *Le Voyage et la danse : Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, PUV, 1996, p. 84-88, p. 85 [FZ, 30.3.1930] [traduction modifiée].
26. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1981, p. 286.
27. Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 56.
28. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Le côté de Guermantes, Paris, Gallimard (Quarto), 1999, p. 853.
29. Jean Clair, *Méduse : Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 207.
30. Lettre de Kracauer à Jauß du 19.1.1965 (Kracauer Nachlass, Deutsches Literatur Archiv Marbach).
31. « Menschliche Leiden, so scheint es, verlangen unpersönliche Reportage », *Theorie des Films*, p. 271. Il est remarquable que la photographe Margaret Bourke White, lorsqu'elle photographie le camp de Bergen-Belsen en 1945, se refusa à regarder derrière le viseur (cf. ce commentaire de Pierre Barboza : « Devant les ultimes confins de l'humanité, elle renonce à la subjectivité de ses prises de vue. Devant l'horreur, l'éthique du témoignage prend appui sur une impartialité toute mécanique comme si l'industrie de la déshumanisation ne pouvait trouver ses images qu'à travers une technique pure », Pierre Barboza, *Du photographique au numérique, la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 24).
32. Cf. la lettre de Kracauer à Lotte Eisner du 22.1.1960, dans laquelle il formule des demandes très précises à cet endroit (Kracauer Nachlass, Deutsches Literaturarchiv Marbach).
33. « Pfützen von Blut breiten sich auf dem Boden aus, während Pferde und Kühe methodisch geschlachtet werden, eine Säge zerteilt Tierkörper, die noch voll warmen Lebens sind ; und da ist die unergründliche Aufnahme der in Reihen angeordneten Kalbsköpfe – eine Art rustikalen Arrangements, das den Frieden eines geometrischen Ornaments atmet », S. Kracauer, *Theorie des Films*, p. 396.
34. Comme le note Nia Perivolaropoulou, « Le Travail de la mémoire dans *Theory of film* de Siegfried Kracauer », in : *Protée*, vol. 32, n.1, p. 39-48.
35. . — S. Giedion, *La Mécanisation au pouvoir : Contribution à l'histoire anonyme*, Paris, Centre de création industrielle [Centre Pompidou], 1980, p. 222.
36. Heide Schlüppmann, *Ein Detektiv des Kinos : Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Frankfurt/Main, Stroemfeld, 1998, p. 106.
37. « Dem Drang zur wahrheitsgetreuen Wiedergabe des Grauens », « *Westront 1918* », Von Caligari zu Hitler, p. 430-432, p. 431 [FZ, 27.5.1930].
38. Jean Clair, op. cit., p. 32.
39. Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre : Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, p. 157-159.
40. Il s'agit de *Execution of Mary Queen of Scotts* (1895) d'Edmond Kuhn, à qui reviendrait donc selon certains spécialistes l'honneur d'avoir réalisé le premier plan « gore » de l'histoire du cinéma, cf. *Theorie des Films*, p. 91. Jean-Louis Leutrat souligne d'ailleurs la similitude entre le dispositif photographique et la guillotine : « Les premiers gros plans cinématographiques apparaissent aux spectateurs comme de telles têtes séparées du tronc [...] La guillotine, cette machine à clapet, par sa mécanique annonce donc l'« œil à clapet » de l'appareil photographique,

précurseur lui-même de la machine cinématographique », Jean-Louis Leutrat, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Paris, Nathan, 1992, p. 14.

41. Pour une histoire de ce motif, cf. Antonio Dominguez Leiva, *Décapitations. Du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, PUF, 2004.

42. . — S. Kracauer, *Theorie des Films*, p. 92.

43. Siegfried Kracauer, « Todessturz eines Fliegers », *Kleine Schriften zum Film 1932-1961* [Werke 6.3], Frankfurt/Main, 2004, p. 24-27 [FZ, Jg. 76, Nr. 94-95, 5.2.1932].

44. Voir : Antonio Dominguez Leiva, op. cit. p. 224-225 ou Michel Vovelle, *La Mort et l'occident : De 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2000, p. 755-761.

RÉSUMÉS

Dans ses écrits sur le cinéma, Siegfried Kracauer insiste sur l'affinité du cinéma pour l'horreur. Dans les années 1930 et 40 (en particulier dans *De Caligari à Hitler*), Kracauer propose une lecture psycho-sociologique de l'horreur à l'écran : elle témoigne selon lui d'une crise culturelle qui frappe la classe moyenne allemande. Dans la *Théorie du film* (1960), il analyse cette affinité en médiologue et en historien de l'art. Le cinéma est selon lui sans concurrence quand il s'agit de montrer l'horreur, parce qu'il a, en tant que médium moderne, un rapport étroit à la « réalité physique ». Le cinéma peut être comparé au bouclier de Persée dans lequel se reflète la tête de la méduse. Il ne permet cependant pas de vaincre l'horreur, mais seulement d'en prendre conscience, comme dans les films documentaires exemplaires de Georges Franju (*Le Sang des bêtes* et *Hôtel des Invalides*).

In seinen Schriften zum Film hebt Siegfried Kracauer die Affinität des Films zum Horror hervor. In den 1930er und 40er Jahren (insbesondere in *Von Caligari zu Hitler*) bietet Kracauer eine psycho-soziologische Lesart des Horrors auf der Leinwand: er zeugt in seinen Augen von einer Kulturkrise, die die deutsche Mittelschicht betrifft. In der *Theorie des Films* (1960) analysiert er diese Affinität als Mediologe und Kunsthistoriker. Der Film ist für ihn konkurrenzlos, wenn es sich darum handelt, den Horror zu zeigen, weil er als modernes Medium ein enges Verhältnis zur « physischen Realität » hat. Der Film kann mit dem Schild von Perseus, in dem sich das Haupt der Medusa spiegelt, verglichen werden. Er ermöglicht jedoch keinen Sieg über den Horror, sondern nur eine Bewusstwerdung des Horrors, wie in den musterhaften Dokumentarfilmen von Georges Franju (*Das Blut der Tiere* und *Hotel des Invalides*).

AUTEURS

OLIVIER AGARD

Université Paris 4 – Sorbonne